

## LAS TÉCNICAS DE MITIFICACIÓN EN JAMES JOYCE Y EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

MANUEL CABELLO PINO  
UNIVERSIDAD DE HUELVA

En este artículo se analiza desde un enfoque comparatista la relación entre James Joyce y Gabriel García Márquez, centrándose en un recurso literario común a ambos, las técnicas de mitificación. Se trata de una influencia a la que, a juicio del autor, se ha dedicado poca atención a pesar de su importancia.

This article is a comparative analysis of the relationship between James Joyce and Gabriel García Márquez, focusing on a literary device common to both: techniques of mythification. In the view of the author, this is an influence to which, for all its importance, insufficient attention has been given.

Gabriel García Márquez es sin lugar a dudas uno de los autores que más volumen de estudios críticos ha generado a lo largo de los últimos cuarenta años, sobre todo desde un enfoque comparatista, debido a la gran capacidad para asimilar influencias que ha caracterizado siempre al premio Nobel colombiano. Algunos de los autores que él mismo ha reconocido siempre como influencias importantes en su obra van desde Sófocles hasta Melville, pasando por Kafka, Hemingway, Rulfo, Virginia Woolf, y sobre todo Faulkner, a quien siempre consideró como su auténtico maestro. Todas estas influencias han sido minuciosamente analizadas por parte de la crítica (especialmente la de Faulkner que ha sido repetida hasta la saciedad). Sin embargo si hay un autor cuya relación con la obra de García Márquez, siendo importante, ha pasado relativamente desapercibida, ése es James Joyce. En nuestra opinión esta relación daría para un estudio muy profundo y extenso, cosa que evidentemente debido al

limitado espacio del que disponemos en esta nota no es nuestra intención aquí. Por lo tanto vamos a limitar nuestra atención a un aspecto que para muchos es el que les ha convertido en autores universales: el tratamiento del mito que realizan ambos autores.

Como es bien sabido, Joyce con el descubrimiento y aplicación de toda una serie de técnicas a su novelística había desarrollado y popularizado el método mítico que consistía en ordenar la narración en todos sus detalles de acuerdo con un mito de modo que se universalizaran las experiencias concretas que se narraban. Y este método que había supuesto una revolución cuya importancia el propio T.S. Eliot había comparado con la de un gran descubrimiento científico (Kenner, 1978: xii [Prefatory]), va a tener en las décadas de los 50, 60, y 70 multitud de seguidores en la narrativa hispanoamericana, siendo García Márquez en nuestra opinión el autor que con su novela cumbre *Cien años de soledad* alcanza una mayor maestría en la utilización y desarrollo de las técnicas de mitificación propias de Joyce. Veamos pues cómo adapta el novelista colombiano en su obra algunas de esas técnicas de mitificación.

Para empezar hay que señalar que evidentemente ni Joyce ni García Márquez comienzan su carrera siendo ya escritores míticos, sino que ambos en su obra, paso a paso van siguiendo una evolución hacia el mito. En el caso de Joyce, el autor irlandés alcanza el manejo perfecto del mito con *Ulysses*, pero antes había ido preparando el camino con *Stephen Hero*, *Dubliners* y *A Portrait of the Artist as a Young Man*, obras en las que todavía está buscando y probando esas técnicas de mitificación y en las que poco a poco va perfeccionando el dominio de las mismas, siendo el estilo de *A Portrait* el más cercano a la conquista del mito. Esta obra prepara el camino pero no lo alcanza aún.

Algo parecido le sucede a García Márquez, quien recorre todo un largo camino desde que comienza a probar dichas técnicas de mitificación en su primera obra *La Hojarasca* hasta alcanzar su gran maestría como mitificador con *Cien años de soledad*. Aunque en el caso del novelista colombiano esta tardanza en la conquista del mito se debió más a un cambio temporal en sus propios intereses como escritor que a un proceso de aprendizaje de esas técnicas. Y es que en los años siguientes a *La hojarasca* se produce lo que algunos críticos como Ángel Rama llamaron su “periodo realista”, compuesto por *El coronel no tiene quien le escriba* (1957), *La mala hora* (1961) y seis de los ocho cuentos que componen *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). En este período García Márquez influido por las críticas de

algunos de sus amigos de izquierda que le reprochaban que en sus primeros cuentos y en *La hojarasca* se evadiese de la situación que estaba viviendo su país, quiso acercarse a esa realidad política y social y se inscribió con esas tres obras en la corriente de la denominada “novela de la violencia”, aunque también influirían en este momentáneo cambio de rumbo su admiración por el cine “neorrealista italiano” y por autores como Hemingway o Camus<sup>1</sup>. Afortunadamente, como el propio García Márquez ha comentado en múltiples ocasiones (Mendoza, García Márquez, 1982: 74-76; García Márquez, 2001: 321), finalmente se dio cuenta de que no era cierto que el tratamiento mítico fuera una evasión de la realidad, y sin renegar en absoluto de esas obras, volvió a sus ideas originales sobre el mito llevándolo a su máxima expresión con *Cien años de soledad* (1967).

Esta aclaración sobre la evolución que sufre la obra de estos autores es importante porque nos remite a una idea común a ambos: la continuidad de dicha obra. Según Italo Svevo: “Joyce siempre decía que había únicamente espacio para una novela en el corazón de un hombre... y que cuando uno escribe más de una, es siempre el mismo libro bajo disfraces diferentes”<sup>2</sup>. E incluso el propio Joyce llegó a decir “mi obra es un todo y no puede dividirse por capítulos”, “ésta sigue una línea recta de desarrollo... Mi obra completa está siempre en proceso”<sup>3</sup>. Esta misma idea la comparte García Márquez quien en su entrevista con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza dijo: “(...)En general un escritor no escribe sino un solo libro, aunque ese libro aparezca en muchos tomos con títulos diversos (...)—Si cada escritor no hace sino escribir toda su vida un solo libro, ¿cuál sería el tuyo? ¿El libro de Macondo?—Tú sabes que no es así (...)—Si no es el libro de Macondo, ¿cuál sería ese libro único tuyo?—El libro de la soledad (...)” (Mendoza, García Márquez, 1982: 71-72). El resultado de esta idea de la continuidad en su obra es que ambos autores crean un universo aparte con unas coordenadas espacio-temporales concretas que es donde se desarrollan sus respectivas obras al completo. Esto es lo que llamamos la conciencia mítica.

<sup>1</sup> Esas razones que llevaron a García Márquez a abandonar temporalmente el tratamiento mítico han sido perfectamente analizadas por parte de su propio hermano Eligio García Márquez en un brillante capítulo de su no menos brillante ensayo *Tras las claves de Melquíades* titulado “La estancia realista” (2001: 273-324).

<sup>2</sup> Recogido en una carta a Valery Larband, citada por P.N. Furbank, *Italo Svevo: the Man and the Writer*, op. cit., pág. 121 (Se toma la cita de la Introducción de Galván, 1993: 27)

<sup>3</sup> Recogido en Willard Potts (ed), *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Seattle, University of Washington Press, 1979, págs. 129 y 131 (Se toma la cita de Galván, 1993: 27)

La primera técnica que ambos autores utilizan para crear este mundo mítico es la de entrelazar la ficción por medio de alusiones o repeticiones. En Joyce, por ejemplo, nos encontramos con múltiples personajes que aparecen en varias de sus obras como son Martin Cunningham, las hermanas Morkan, Julia y Kate, o el propio Stephen Dedalus, por citar sólo algunos. Lo mismo hace García Márquez con personajes como el coronel Aureliano Buendía y su familia que aparecen en *La Hojarasca*, *Los funerales de la Mamá Grande*, y *Cien años de soledad* o Mister Herbert que aparece en *El mar del tiempo perdido* y en *Cien años de soledad*, con instituciones como la Compañía Bananera norteamericana que es nombrada en casi todas sus obras, o incluso con episodios o historias como el de la mujer que se había convertido en alacrán por desobedecer a su padre, que aparece en *Cien años de soledad*, en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* o en *El otoño del patriarca*.

Además, la interconexión entre toda la obra de Joyce no se limita a los personajes, sino que a veces las claves o respuestas tanto temáticas como estilísticas de una novela aparecen en otra posterior, de modo que las primeras ficciones anticipan las que vendrán después del mismo modo que éstas últimas complementan y reescriben en cierta forma a las primeras.<sup>4</sup> Lo mismo sucede con García Márquez quien, de hecho, llegó a decir en una carta dirigida a Luis Harss cuando se hallaba inmerso en la escritura de su obra cumbre "*Cien años de soledad* será como la base del rompecabezas cuyas piezas he venido dando en los libros precedentes. Aquí están dadas casi todas las claves. Se conoce el origen y el fin de los personajes, y la historia completa, sin vacíos, de Macondo" (García Márquez, 2001: 64).

La segunda técnica que García Márquez adopta de la novelística de Joyce es la de la reducción de ese espacio común en el que tienen lugar todas sus novelas, para transformarlo en un espacio mítico que se convierta en representación del espacio universal. Es la idea que Borges denominó el "Aleph", también conocida por su término latino: el hic-stans, por medio del cual un solo lugar puede funcionar como la representación arquetípica de una realidad mucho más extensa (Palencia-Roth, 1983: 21). Es decir, el microcosmos puede reflejar el macrocosmos. Eso es lo que hacen Joyce con su Dublín natal y García Márquez con Macondo. Mientras más profundizan en estos lugares reducidos, más alcanzan la universalidad propia del mito.

<sup>4</sup> Attridge (1990: 25-26) señala gran parte de las interconexiones en la obra de Joyce.

Joyce, cuyas novelas siempre están situadas en Dublín (salvo *Giacomo Joyce* que transcurre en Trieste), decía: "I always write about Dublin because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all the cities in the world"<sup>5</sup>. García Márquez va todavía más allá y en lugar de hablar sobre una ciudad real como hace Joyce, se inventa un espacio mítico que en la mayoría de sus novelas se llama Macondo<sup>6</sup>, pero que en otras ocasiones es un lugar anónimo, y que no se corresponde con una ciudad concreta sino más bien con toda una zona geográfica del Caribe que comprende Riohacha, Ciénaga, Cartagena, Barranquilla, Santo Domingo, Santiago de Cuba, Caracas e incluso su Aracataca natal.

Pero es que García Márquez lleva todavía mucho más al extremo la reducción del espacio en su ficción y ubica a veces toda la acción de una novela en una casa<sup>7</sup>, en un cuarto de la casa (como en *La hojarasca*), en un ataúd (como en *La tercera resignación*), en una balsa (como en *Relato de un náufrago*), o ya llevando al extremo la metáfora de los pergaminos de Melquíades en *Cien años de soledad*, diríamos que todos los lugares que aparecen en la obra están contenidos en el manuscrito, que se corresponde exactamente con la novela que estamos leyendo. García Márquez logra en esta novela encontrar el punto "Aleph" perfecto que contiene y a la vez es el universo entero<sup>8</sup>.

La tercera técnica común a ambos autores es la concentración o reducción del tiempo en su obra. Joyce era un gran seguidor de Henrik Ibsen y a semejanza de éste consigue condensar en apenas unas horas o en uno o dos días la existencia de sus personajes en muchas de sus obras como *The Dead*, *Exiles*, *Ulysses* y tal vez incluso

<sup>5</sup> Se saca la cita de Christopher Butler, "Joyce Modernism and Post-modernism", Attridge, 1990: 270.

<sup>6</sup> Dasso Saldívar (1997: 285) explica así cómo tomó el joven García Márquez la decisión de inventarse un nombre para el poblado en el que había de acontecer *La hojarasca*: "Macondo, por su eufonía profunda y enigmática, era efectivamente el nombre que había de designar su espacio mítico concebido a partir de Aracataca y de su infancia. Porque él había tenido sus dudas y había pensado que tal vez Macondo debía llamarse Barranquilla, Pero Ramón Vinyes, el sabio Catalán, le aconsejó que no, que éste era un nombre tan conocido y tan antiliterario que le restaría verosimilitud a la novela. Vinyes, como su aventajado discípulo, era partidario también del ideario estético de la aldea universal, donde cupiera todo de modo cifrado".

<sup>7</sup> En este sentido, no hay que olvidar un hecho muy significativo: y es que su primer intento de escribir una novela, que, a pesar de no llegar nunca a concretarse, sería el germen del que muchos años más tarde surgiría *Cien años de soledad*, llevó por título durante mucho tiempo *La casa*.

<sup>8</sup> Palencia-Roth, 1983: 267.

en *Finnegans Wake*<sup>9</sup>. Con la búsqueda del mito, el estilo y la estructura de sus obras se va complicando poco a poco, sobre todo en *A Portrait...* y en *Ulysses*, y parte de esta complejidad nace de una estructura narrativa que enfatiza la repetición en lugar de un desarrollo continuado y cronológico para intentar reproducir el funcionamiento de la memoria<sup>10</sup>. Es la idea del “eterno retorno” que a Joyce le había llegado a través de Nietzsche y que ahora García Márquez va a llevar a su máximo desarrollo.

El autor colombiano no reduce exactamente el tiempo como hace Joyce, ya que algunas de sus novelas como *Cien años de soledad* o *El otoño del patriarca* transcurren a lo largo de un siglo, sino que lo concentra. En sus obras el tiempo no transcurre de modo lineal sino que da vueltas en redondo, es lo que se ha denominado la imagen del Uroboros. Utilizando esta circularidad y esta concentración del tiempo logra la expresión de la eternidad y la concentración de todos los tiempos en uno sólo: el presente eterno<sup>11</sup>. Este tiempo se denomina nunc-stans y es un presente eterno que se vive ahora mismo, pero es distinto del tiempo cotidiano e histórico. Esta idea que ya la había apuntado Joyce en *Finnegans Wake*, ahora García Márquez la perfecciona consiguiendo una novela en la que todo transcurre simultáneamente gracias al recurso de los manuscritos de Melquíades, y a la correspondencia total entre estos y la novela (Palencia-Roth, 1983: 21 y 115).

Llegamos por último a la cuarta técnica común a Joyce y García Márquez, que es la de la concentración de toda la novela en torno a un sólo eje temático y de acción. Esta idea se relaciona con la técnica musical del leit-motiv<sup>12</sup> popularizada por Richard Wagner que consistía en la introducción de un tema importante al principio de la composición que luego se repetía y se desarrollaba en el resto de la pieza. Joyce se interesó por esta técnica y la adaptó a su narrativa de

<sup>9</sup> Klaus Reichert, “The European Background of Joyce’s Writting”, Attridge, 1990: 65.

<sup>10</sup> John Paul Riquelme, “*Stephen Hero, Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*: styles of realism and fantasy”, Attridge, 1990: 116.

<sup>11</sup> Aunque tal como apunta Swanson, 1991: 77: “(...) en realidad, son los personajes los que tienen esta percepción cíclica del mundo. Para el lector, la narrativa —aunque sí contiene alusiones a la circularidad—avanza de una manera lógica, lineal y, sobre todo, histórica. El lector experimenta el tiempo histórico mientras que los personajes languidecen en el tiempo mítico.”

<sup>12</sup> Para saber más sobre la influencia de esta técnica de Wagner en Joyce y la aplicación que éste hace de ella en su obra véase Klaus Reichert, “The European Background of Joyce’s Writting”, Attridge, 1990: 73-77, para saber más sobre su influencia en García Márquez véase Palencia-Roth, 1983: 146-147.

modo que construyó la mayoría de sus narraciones por medio de una ampliación temática y estilística de lo presentado en las primeras páginas de las mismas. Se puede apreciar claramente esta técnica en las historias que conforman *Dubliners* o en *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

García Márquez no solamente adapta esta misma técnica en la mayoría de sus obras sino que es que además muchos de los temas en torno a los cuales giran éstas son comunes a Joyce. Por ejemplo el tema de la parálisis, que era el eje central de "The Sisters" o "Eveline" es tratado por García Márquez en *La hojarasca*, o el tema de la muerte que Joyce trataba en "The Dead" conforma el eje en torno al cual gira *Crónica de una muerte anunciada*, o incluso el de la soledad visto en *The Portrait of the Artist as a Young Man* es utilizado por García Márquez en *El otoño del patriarca*.

Hemos visto como ambos autores organizan su obra en torno a un triple eje: espacial, temporal y temático o de acción, esto les relaciona directamente con la técnica aristotélica de la tragedia griega y con la regla de las tres unidades que de ella se deriva. Y es que ambos autores están muy influidos por este género, de hecho García Márquez siempre ha reconocido que es un aficionado al teatro griego, siendo Sófocles uno de sus autores favoritos, sobre todo por *Edipo Rey*. Esta influencia es comprensible, ya que la tragedia griega se basaba en el mito para conseguir el efecto de catarsis que buscaba en el público, por lo tanto si ambos autores organizan su obra en torno al mito es lógico que se fijen en el género que mejor ha sabido tratarlo.

Lo cierto es que podríamos seguir hablando largo y tendido de otros muchos puntos en común entre ambos autores, como el uso que hacen ambos de la mitología grecorromana, o de la cristiana con una gran influencia especialmente de *Las sagradas escrituras* en ambos autores, o de otras claras influencias de Joyce en García Márquez como es el uso de la técnica del "fluir de la conciencia" popularizada por el primero en obras del segundo como los cuentos "La otra costilla de la muerte", "Diálogo del espejo", "El último viaje del buque fantasma" o en *La hojarasca* o *El otoño del patriarca*.

Sin embargo, creemos que el aspecto que hemos reseñado en nuestra exposición, es decir, las técnicas popularizadas por Joyce que ayudan a García Márquez a crear su mundo mítico es el más importante y el más claro, sobre todo en las primeras ficciones de ambos, en las que tanto uno como el otro están muy interesados en el tratamiento del mito, ya que luego sus caminos se separan debido a los distintos intereses de uno y otro. La evolución de Joyce a partir del

episodio undécimo de *Ulysses* llamado "Sirens" y sobre todo en *Finnegans Wake* es hacia la experimentación con el lenguaje (Kenner, 1957: 41-42), mientras que la de García Márquez es hacia la conquista literaria del tiempo y del espacio (Palencia-Roth, 1983: 36).

Como señalamos al principio de esta nota los críticos han puesto siempre gran énfasis en la gran influencia directa de Faulkner sobre García Márquez. Lo cierto es que muchas de las técnicas de Joyce que acabamos de analizar fueron también adaptadas y utilizadas por el novelista norteamericano. Por lo tanto podría pensarse tal vez que esas técnicas las aprendió García Márquez del autor de *El sonido y la furia*, y que, por consiguiente, la de Joyce sería una influencia indirecta, que le llega a través de Faulkner. Sin embargo existen dos testimonios que establecen definitivamente y sin ninguna duda la verdadera magnitud de la influencia del novelista irlandés en el colombiano. El primero es el de Juan B. Fernández Renowitzky, director y propietario de El Heraldo, y testigo de los años barranquilleros de García Márquez, cuando ambos estudiaban Derecho en la Universidad Nacional, que en 1982 escribió:

"La primera vez que leí el nombre de Joyce fue en la portada del *Ulysses* que él llevaba entre las manos (...) Al abrirlo vi que tenía subrayados los párrafos interminables. Pero no se limitaba a eso sino que también los copiaba, con el mismo fervor con que después observé que hacían los alumnos de Bellas Artes ante los cuadros de pintores famosos en las galerías del Louvre" (García Márquez, 2001: 112).

Y el segundo de estos testimonios, que es además el que cierra cualquier posible polémica, lo ha dado recientemente el propio García Márquez en su autobiografía *Vivir para contarla*. En él cuenta como cuando todavía era un estudiante de derecho, su compañero Jorge Álvarez Espinosa:

"(...) me puso un día sobre la mesa un mamotreto sobrecogedor, y sentenció con su autoridad de obispo:

—Ésta es la otra Biblia.

Era, cómo no, el *Ulysses* de James Joyce, que leí a pedazos y tropezones hasta que la paciencia no me dio para más. Fue una temeridad prematura. Años después, ya de adulto sumiso, me di a la tarea de releerlo en serio, y no sólo fue el descubrimiento de un mundo propio que nunca sospeché dentro de mí, sino además una ayuda técnica invaluable para la libertad del lenguaje, el manejo del tiempo y las estructuras de mis libros." (García Márquez, 2002: 295).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnau, C. (1971) *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona: Península.
- Attridge, D. (ed.) (1990) *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jara Cuadra, R. y Mejía Duque, J. (1972) *Las claves del mito en García Márquez*, Valparaíso: Universitaria.
- Galván, F. (ed.) (1993) J. Joyce, *Dublineses*, Madrid: Cátedra.
- García Márquez, E. (2001) *Tras las claves de Melquíades*, Barcelona: Editorial Norma.
- García Márquez, G. (2002) *Vivir para contarla*, Barcelona: Mondadori.
- Kenner, H. (1957) *Dublin's Joyce*, Indiana University Press.
- Kenner, H. (1978) *Joyce's Voices. A Quantum Book*, Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press.
- Mason, E. y Ellman, R. (eds.) (1989) *James Joyce. The Critical Writings*, New York: Cornell University Press.
- Medina Casado, C. (ed) (1998) *James Joyce: Límites de lo diáfano*, Jaén: Universidad de Jaén.
- Mendoza, P.A. y García Márquez, G. (1982) *El olor de la guayaba*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Morales Gudmunson, L.E. (1991) "El jardín y la caída: mito y parodia en El amor en los tiempos del cólera", *Cuadernos hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispánica*, 492. Junio. 117-124.
- Palencia-Roth, M. (1983) *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Saldívar, D. (1997) *El viaje a la semilla*, La biografía. Madrid: Santillana.
- Swanson, P. (1991) *Cómo leer a Gabriel García Márquez*, Madrid: Ediciones Jucar.
- Vargas Llosa, M. (1971) *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Barral.